



## Recherches en danse

3 | 2015

Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse

---

# La féminisation du chahut-cancan sous le Second Empire parisien

L'exemple de Marguerite Badel dite la Huguenote dite Marie la Gougnotte dite Rigolboche

Camille Paillet

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/danse/902>

DOI : 10.4000/danse.902

ISSN : 2275-2293

### Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

### Référence électronique

Camille Paillet, « La féminisation du chahut-cancan sous le Second Empire parisien », *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/902> ; DOI : 10.4000/danse.902

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# La féminisation du chahut-cancan sous le Second Empire parisien

L'exemple de Marguerite Badel dite la Huguenote dite Marie la Gougnotte dite Rigolboche

Camille Paillet

---

## NOTE DE L'ÉDITEUR

Étude élaborée dans le cadre du projet financé en 2013 par le GIS Institut du genre, « Revisiter l'historiographie de la danse et éclairer l'histoire du genre : étude de quelques figures de danseuses (France, fin XVII<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> siècle) ».

- 1 Catégorisé en tant que « danse indécente » et objet d'interdiction dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le chahut-cancan devient sous le Second Empire un numéro à part entière de la programmation des établissements de spectacles. Le processus de légitimation du chahut-cancan va de pair avec celui de sa féminisation qui se manifeste tant au niveau de ses pratiques que de ses représentations. Comment l'indécence associée aux origines du cancan se redéfinit-elle par sa transposition sur le corps féminin des danseuses ? À travers l'exemple de Marguerite Badel dite Rigolboche, nous interrogerons les enjeux des catégories de genre dans les interactions entre la danse et la femme qui danse. Comment certains discours sur les femmes interviennent-ils dans la construction identitaire des danseuses de cancan ? Dans quelle mesure les représentations et les imaginaires véhiculés sur les cancanneuses ont-ils pu jouer un rôle dans le renouvellement des débats sociopolitiques sur la question de l'émancipation des femmes à l'aube du féminisme ?
- 2 Marguerite Badel est née à Nancy en 1842 et décédée à Bobigny en 1920. Ce sont à peu près les seules informations biographiques disponibles concernant son état civil. Il n'existe pas à ma connaissance d'éléments relatifs à sa vie familiale, aux origines sociales de ses parents, ni à la profession qu'elle aurait pu exercer avant de devenir une danseuse célèbre. Cette étape dans son parcours professionnel est peu relatée dans

l'autobiographie fictive coécrite par Ernest Blum et Louis Huart en 1860<sup>1</sup>. Rigolboche aurait habité dans une petite chambrette à Nancy où elle gagnait « quelque chose comme dix sous par jour » et, dit-elle, « sans savoir comment, je me suis retrouvée au Casino-Cadet à seize ans<sup>2</sup> ».

La description de son passé familial et des relations qu'elle entretient avec ses parents dénote d'une rupture par rapport au discours généralement misérabiliste dans la tradition des mémoires de danseuses publiques<sup>3</sup>. Marguerite Badel a vécu une enfance heureuse, elle n'a souffert ni de violences parentales, ni d'abandons amoureux : « mes parents ont toujours été excellents pour moi, ma mère est enchantée de ma réputation, elle collectionne tous les journaux qui parlent de moi<sup>4</sup> ». L'autobiographie de Céleste Mogador<sup>5</sup> révèle un passé tout autre. Orpheline à l'âge de dix ans, elle est contrainte de fuir à Paris avec sa mère suite aux violences de son beau-père. Ce dernier les retrouve, enlève Céleste pour la placer chez une tenancière de cabaret. Elle arrive à fuir pour un temps seulement sa destinée dans le milieu de la prostitution en se réfugiant chez le père Mathieu. L'intention des auteurs des *Mémoires de Rigolboche* est formulée clairement comme une critique de la dimension moraliste présente dans des monographies de danseuses comme celle écrite six ans plus tôt par Céleste Mogador.

« Ça serait intéressant si j'imitais une foule d'amies à moi qui ont inventé sur elles des tas d'histoires pleurnichardes pour s'excuser de leurs mauvaises conduites. J'ai la prétention d'avoir autant d'imagination que toutes ces dames, et rien ne me serait plus facile que de raconter des malheurs que j'aurai dû avoir dans mon enfance ; de parler d'une mère marâtre qui me battait, me nourrissait au pain noir et à l'eau sale [...] mais c'est si vieux, tout cela, c'est si connu, que malgré moi je rirai comme une folle à la quatrième ligne... et vous aussi<sup>6</sup>. »

L'expression « mauvaises conduites » renvoie à une des réalités vécues par une partie des danseuses de bals publics, à savoir le recours occasionnel ou régulier à la prostitution. Bien que la prostitution ait été portée à l'état de mythe dans les discours sur les bals et ses danseuses et que l'historiographie de la danse soit encore engluée par la représentation de la danseuse-prostituée, la prostitution reste une activité récurrente pour certaines femmes du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment chez les travailleuses<sup>7</sup> parmi lesquelles les danseuses ne font pas exception.

## Prostituées et cancanes

3 Rigolboche, au même titre qu'Irma Carabine ou Rose Pompon, est inscrite sur le registre des prostituées de la préfecture de police<sup>8</sup>. En décembre 1859, Marguerite Badel dite « la reine du Casino dite la Huguenote » est alors âgée de 17 ans. Elle a quitté ses parents depuis trois ans « pour vivre du produit de la prostitution<sup>9</sup> ». Les notes de l'inspecteur de police témoignent des relations qu'elle noue au Casino-Cadet avec des « amateurs riches », ce qui lui permet d'avoir « un certain train de maison » puisqu'elle « est dans ses meubles » mais « ce n'est rien autre chose qu'une prostituée<sup>10</sup> ». Cet aspect du parcours de Rigolboche est revendiqué dans ses mémoires en tant que marque d'une émancipation féminine. L'argument est là encore employé afin de critiquer « l'hypocrisie » de certaines danseuses qui omettent cette réalité, s'en « vergognent » et procèdent par l'écriture autobiographique à leur « réhabilitation morale<sup>11</sup> ».

4 La présence de prostituées au sein des bals publics et des établissements de spectacles participe du phénomène de féminisation des divertissements. Le glissement entre les femmes galantes dans la salle et les artistes féminines sur la scène est opérant dans la

construction identitaire de la danseuse-prostituée. Le récit de vie de Rigolboche et de son ascension sociale par le biais de la galanterie sert un discours plus généraliste sur les femmes, qui touche à la question ambivalente de l'émancipation féminine à travers l'exemplarité d'une danseuse de cancan. La polémique suscitée par cette prise de position jugée scandaleuse à cette époque a soulevé un véritable débat sur le cas Rigolboche. Deux écrits en particulier font suite à la publication des *Mémoires* et s'inscrivent dans les discours sur la prostitution et notamment ceux diffusés par le mouvement abolitionniste<sup>12</sup>. Dans *À bas Rigolboche*, l'auteur classe les *Mémoires de Rigolboche* dans la catégorie pornographique et dénonce la « décadence et la démoralisation » qui se propage dans la littérature à travers « les confessions de toutes les femmes de lupanars [...] qui pourront se faire de petites rentes honnêtement et sans fatigue<sup>13</sup> ». L'ouvrage *Encore un livre rose* s'inscrit aussi dans une critique de la prostitution des artistes bien qu'à l'inverse du premier, l'accusation ne soit pas adressée directement à Rigolboche. En posant la misère de la classe prolétarienne comme cause de l'entrée dans la prostitution et en prônant les valeurs familialistes de la mère et de l'épouse, l'auteur positionne les prostituées en tant que victimes et dénonce les abus de la gente masculine qui « avilissent la Femme<sup>14</sup> ». Ces propos s'inscrivent dans le renouvellement des discours sur la prostitution sous l'influence du mouvement abolitionniste. Parmi les acteurs de ce mouvement, certains syndicats d'artistes et notamment l'Union syndicale des artistes lyriques de café-concert et de music-hall<sup>15</sup> dénoncent une véritable traite des artistes qui s'organise depuis le recrutement par des agences artistiques<sup>16</sup> et des formations dans les cours de danse<sup>17</sup>, jusqu'à la complicité des directeurs d'établissements. Les arguments utilisés dans la critique de la prostitution des artistes reposent sur la quasi mendicité de ces derniers dont les faibles revenus ne permettent pas de vivre convenablement. Dans son ouvrage sur la traite des chanteuses, André Ibels pose ouvertement la question des liens supposés ou réels entre la prostituée et l'artiste : « Quand aura-t-on fini d'assimiler en général l'artiste dramatique, l'artiste lyrique à la prostituée ? Faut-il répondre de suite et franchement : le jour où les artistes ne se conduiront pas comme des prostituées<sup>18</sup> ». Parmi ses propositions, certaines trouveront une réponse favorable de la part des autorités, comme celle de supprimer les pratiques de la corbeille et de la quête des artistes<sup>19</sup>. Dans son étude sur les cafés-concerts, Romi estime que l'abandon progressif de la pratique de la quête a permis la professionnalisation du personnel féminin sur la scène des cafés-concerts. Les femmes sur scène appelées « poseuses » seraient passées du statut de figurantes à celui d'artistes débutantes, les directeurs leur octroyant des leçons de diction et de chant<sup>20</sup>.

## La danseuse Rigolboche

- 5 Au vu de la rareté des sources disponibles, nous ne savons pas grand-chose du parcours professionnel de Rigolboche, si ce n'est qu'il fut bref comme pour la majorité des danseuses de cancan. Les lieux où se produisaient les cancanneuses, jugés comme des espaces spectaculaires mineurs, bien que certains soient mondialement connus, n'ont pas suscité d'intérêt archivistique. La plupart des archives administratives des cafés-concerts et des music-halls n'a pas été conservée. Les informations relatives aux conditions de travail des danseuses de cancan, les traces d'engagement contractuel ou les montants des rémunérations sont rares ou difficilement accessibles. Face à cette absence irremplaçable, la construction historiographique du cancan repose sur une abondante production de

témoignages. Malgré leurs limites, ces sources contiennent des informations qui, du fait de leur similarité et de leur répétition, permettent de suivre Rigolboche dans les lieux qu'elle fréquente et de rencontrer les personnes qu'elle y côtoie.

- 6 Adolescente, Marguerite Badel commence à danser au bal du Prado et à la salle Barthélemy. Outre la mention de son passage dans les cours de danse de Markovski<sup>21</sup>, son apprentissage technique des danses sociales et plus particulièrement du cancan est peu explicite. La question de la formation et de la transmission du cancan est souvent effacée au profit d'un discours revendiquant le caractère autodidacte de l'apprentissage. La valeur accordée à l'interprétation de la danse repose sur la capacité individuelle d'inventer et d'être l'auteur-créditeur de sa propre variation du cancan. En ce sens, la démarche s'oppose à l'autorité des savoirs dansants sur laquelle repose le système de transmission des maîtres de ballets pour la danse théâtrale. La dérision et la provocation à l'égard de la culture savante de la danse, symbolisée par l'institution de l'Opéra, sont récurrentes dans les discours des cancanneurs. Parallèlement à cette posture d'opposition, il existe au sein des bals tout un réseau de sociabilité marqué par des modes d'apprentissage. Les affiches et les programmes de bals mentionnent de nombreuses annonces publicitaires pour des cours de danse dispensés au sein des salles de bal. Non sans paradoxe, le prestige des professeurs augmentait s'ils étaient pourvus d'un passé de pédagogue au sein de l'école de danse de l'Opéra.
- 7 La renommée de Rigolboche débute réellement avec ses performances au Casino-Cadet. Elle y aurait été remarquée par des personnes influentes et notamment par Léon Sari, alors directeur du théâtre des Délassements-Comiques. Suite à cette rencontre, elle obtient un engagement en 1858 pour la pièce *Folichons et Folichonnettes* d'Arthur et Paul Delavigne. Elle y interprète un quadrille intercalé dans la pièce et « qui réclamait le concours d'une danseuse de qualité<sup>22</sup> ». Le succès de la pièce, qui a fait l'objet de plus de cent cinquante représentations au théâtre des Délassements-Comiques ainsi que de deux tournées européennes, tient pour beaucoup à la performance de Rigolboche dont « l'exhibition a provoqué d'unanimes bravo de la part de ses admirateurs du casino<sup>23</sup> ».
- 8 Les retentissements de son succès seront réinvestis par des journalistes et des publicistes influents. Henry de Pène dit Mané, auteur de feuilletons dans le journal de *l'Indépendance belge*, est décrit comme « le véritable lanceur de Rigolboche. C'est lui qui l'a dénichée dans la tourbe des pauvres cabrioieuses des bals publics ; puis, lui donnant sa bénédiction, il a fait d'elle, par une suite de réclames bien tournées, d'anecdotes piquantes, une femme célèbre, une reine, une gloire<sup>24</sup> ». Nous ne savons pas exactement quel type de relation Mané entretenait avec Rigolboche, même si les auteurs des *Mémoires de Rigolboche* s'amusent à faire des allusions sur la jalousie supposée de l'épouse de Mané : « vous savez que les gens pensent qu'on est ensemble, j'en suis honorée mais je crains que cela ne fasse plaisir à votre femme<sup>25</sup>. » Par un jeu de dédicaces interposées<sup>26</sup>, il apparaît que tous deux trouvaient en tout cas un intérêt économique et publicitaire : « Avouez une chose pourtant, c'est qu'en travaillant à ma réputation vous avez un peu travaillé la vôtre. On vous connaît parce que j'existe. Quand je danse, on nous applaudit tous les deux<sup>27</sup> ».
- 9 Cette relation de protectorat qui relève d'un paternalisme sous-jacent – Mané est appelé Papa dans les *Mémoires de Rigolboche* – est tournée en dérision par les narrateurs. Ernest Blum, non sans une certaine audace, n'hésite pas à s'interposer dans le récit en s'auto-définissant comme « une personne si modeste et si gentille » mais surtout « trop journaliste<sup>28</sup> ». L'accès à la célébrité pour les rares danseuses de cancan qui réussissent à sortir de l'anonymat dépend le plus souvent de la présence d'un intermédiaire masculin

doté d'un certain pouvoir dans le milieu artistique, tels les journalistes ou les directeurs de théâtre. C'est en tout cas le récit le plus répandu dans la construction identitaire de la cancanreuse diffusée via les mémoires. On le retrouve dans les mémoires de la Goulue quand elle affirme que : « c'est Toulouse-Lautrec qui m'a faite<sup>29</sup> ».

- 10 Les relations de protectorat qui s'établissent entre danseuses et journalistes sont imbriquées dans un système complexe où les rapports de genre ne doivent pas être appréhendés exclusivement du point de vue d'une domination masculine exercée sur les danseuses. Céleste Mogador souligne d'ailleurs les effets pervers de la célébrité et s'indigne contre les journalistes qui « traitent les femmes comme les gouvernements : ils les inventent ; après les avoir inventées, ils les prônent ; après les avoir prônées, ils veulent les défaire<sup>30</sup> ». Ces femmes, en se prêtant au jeu de la médiatisation, modèlent leur image et acquièrent une visibilité plus grande. Les stratégies relationnelles impliquées dans le double registre professionnel et intime sont autant de possibilités pour les danseuses d'obtenir une plus grande autonomie financière et une meilleure notoriété publique, voire artistique. Les effets de séduction ou de fascination exercés sur les spectateurs et les spectatrices sont habilement déployés par les cancanreuses dans l'élaboration de leur identité publique. Ce pouvoir de séduction est souligné dans *Les Mémoires de Rigolboche* et font dire à la danseuse : « j'exploite ma réputation, que les prudes et les hommes graves s'en prennent à mes apologistes qui ont cru être très spirituels en me glorifiant ; à présent que c'est fait, je ne rentrerai pas dans l'obscurité pour un hôtel et des chevaux<sup>31</sup> ». Le rapport de pouvoir s'inverse d'ailleurs très souvent, les directives émanant des danseuses qui discutent et négocient les mots et les images produites à leur sujet. C'est le cas de Finette qui se plaint des portraits faits par le photographe Paul Nadar : « Monsieur Nadar, je la trouve laide, vous m'envoyez toute la même pose, envoyez moi donc des cartes albums de la grande Finette debout et des petites mais pas toute la même pose. Renvoyez moi cela de suite mais écrivez sur du papier fin car j'ai payé un shilling pour la lettre. Votre amie Finette<sup>32</sup> ».
- 11 Outre l'imagerie corporelle diffusée sur les cancanreuses par le biais de l'illustration<sup>33</sup>, les anecdotes relatives à la vie intime et amoureuse des danseuses sont l'un des sujets les plus fertiles dans l'élaboration de leur vedetterisation. *Les Mémoires de Rigolboche* ont été écrits en 1860, au moment le plus fort de sa gloire. Au regard des six éditions publiées cette même année, on peut dire que l'ouvrage a contribué en grande partie au succès de la danseuse. L'intérêt des lecteurs tient au caractère scandaleux des passages sur sa vie privée qui constituent la majorité de l'œuvre. Les raisons du succès de Rigolboche semblent moins porter sur ses qualités professionnelles et artistiques que sur les discours et les images diffusés sur son identité publique et sur ses mœurs. La construction de cette image publique est certes favorisée par le pouvoir des hommes influents autour d'elle, et notamment des illustrateurs et des journalistes, mais il revient à Rigolboche un véritable jeu identitaire dans l'élaboration de stéréotypes féminins qu'elle incarne, par le choix de ses noms de scène, de ses costumes et de ses comportements sociaux.

## Les multiples identités de Rigolboche

- 12 Le choix des noms de scène est révélateur des imaginaires incarnés par les danseuses de cancan et de leur impact sur la diffusion de nouvelles représentations féminines. Le corps de la cancanreuse devient un lieu de discours où se projettent les angoisses et les désirs liés au renouvellement des questionnements politiques sur le statut des femmes, leur rôle

social et leur sexualité. L'observation des surnoms de Rigolboche rend compte de la circulation d'identités catégorielles féminines qui s'incarnent et se projettent sur le corps de la danseuse. La particularité de ces femmes fictives est que toutes renvoient à des figures de déviance ou de marginalité au regard des normes sociales traditionnellement admises dans les discours sur les femmes. Le caractère public du corps de la danseuse permet sans doute d'expérimenter d'autres symboliques du féminin et de jouer plus librement avec les normes en vigueur.

- 13 Parmi les surnoms attribués à Marguerite Badel, il en est un qui fait explicitement référence à un héritage symbolique fort. Il s'agit de Marguerite ou Marie la Huguenote, adopté parce qu'elle portait souvent le costume d'une cantinière des Huguenots. Les Huguenots désignent les calvinistes du XVI<sup>e</sup> siècle, mais au XIX<sup>e</sup> siècle, le terme s'est généralisé à l'ensemble des protestants. Dans ce contexte, la huguenote renvoie à une figure féminine de résistance, celle associée au réseau de protestantes dans le milieu philanthropique des mouvements féministes<sup>34</sup>. Quant à la cantinière, il s'agit d'une femme qui était chargée de vendre nourriture et boisson aux soldats au sein des casernes et de suivre les troupes armées en campagne. L'ambivalence de cette figure féminine militaire résulte de sa présence au sein d'un milieu essentiellement masculin et de son contact rapproché avec les soldats. Tout à la fois dévalorisée et érotisée, la cantinière illustre les inquiétudes liées aux discours sur la différenciation des sexes<sup>35</sup> du fait qu'elle appartienne « à un sexe intermédiaire, à quelque chose d'androgyné, beaucoup plus rapproché du sexe fort que du sexe faible<sup>36</sup> ». La cantinière des Huguenotes illustre une typologie de femme marquée par l'argument de la virilisation, le même que l'on retrouve dans les discours sur l'émancipation des femmes et qui touche aussi les cancanesuses.
- 14 La grande part de dérision qui caractérise le lexique argotique associé au cancan et à ses auteurs ne permet pas de prendre les liens entre le féminisme et les cancanesuses au premier degré. Toutefois, le registre parodique propre au cancan autorise une liberté qui sera perçue dans certains discours en tant que facteur d'émancipation féminine. Une liberté qui s'affirme dans la corporalité même du cancan<sup>37</sup> et qui prend sens par son incarnation féminine. Le sujet de l'émancipation de la femme qui se diffuse dans les discours politiques des socialistes et des féministes se réfracte sur les corps libérés des danseuses de cancan. L'argument de la liberté en tant que valeur républicaine est très souvent clamé par les auteurs qui ont écrit sur les danseuses de cancan. Paul Mahalin dans son livre sur le bal Mabille définit le cancan comme « une danse d'opposition, une protestation sautée<sup>38</sup> » ; tandis que Véron, le directeur de l'Opéra, va jusqu'à trouver une filiation entre le cancan et les mouvements révolutionnaires de 1848<sup>39</sup>. Les *Mémoires de Rigolboche* soulignent également la dimension libertaire du cancan : « Le cancan n'a qu'un seul synonyme : la rage. [...] Le cancan néglige et repousse tout ce qui peut rappeler la règle, la régularité, la méthodique. C'est avant tout une danse libre<sup>40</sup> ». La question de l'émancipation des femmes portée par Charles Fourier et les premières féministes du mouvement saint-simonien qui se diffuse dès 1830, encourage l'idée selon laquelle la libération pouvait être associée au corps féminin<sup>41</sup>. L'influence de ces discours traverse aussi les milieux artistiques et celui des divertissements.
- 15 L'une des pratiques liées à la conquête de la liberté des corps et de l'émancipation féminine est celle associée au vêtement et principalement au port du pantalon en tant qu'accessoire masculin<sup>42</sup>. Dans plusieurs photographies de Rigolboche, notamment le portrait qui figure dans ses mémoires<sup>43</sup>, la danseuse est représentée avec un pantalon, le costume de la cantinière étant l'un des rares qui autorisait les femmes à porter l'habit



masculin. Bien qu'interdit par l'ordonnance de police du 7 novembre 1800<sup>44</sup>, les occasions de travestissement qu'autorisent les bals durant le Carnaval ont fortement influencé l'importation et l'acceptation progressive du pantalon pour les femmes. Parmi les costumes portés par les cancanesuses lors des bals ou pendant le Carnaval, le travestissement avec des débardeurs est à la mode tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.

« Grâce à la pudeur naturelle de leur sexe et à leur jupe qui les gêne beaucoup, les danseuses se livrent à des écarts moins prodigieux que les cavaliers ; aussi la plupart de ces dames affectionnent-elles beaucoup le costume masculin pour se rendre au bal masqué. On ne voit que débardeuses, que hussardes, etc., etc.<sup>45</sup> »

Le débardeur apparaît dans les bals dès 1830. Il désigne à la fois la femme, son déguisement et son comportement. De nombreux illustrateurs spécialistes de l'imagerie carnavalesque comme Gavarni, Cham ou Daumier s'emparent du sujet. Le débardeur illustre une perturbation du genre par l'homogénéisation d'un comportement vestimentaire. Ce trouble se manifeste notamment par l'argument de la virilisation des femmes dans les discours antiféministes. En dehors du Carnaval, les femmes qui s'affranchissent de l'interdiction et qui se travestissent en hommes sont rares. Outre les exceptions à prétexte artistiques<sup>46</sup>, le port du pantalon est perçu comme un comportement déviant et il est associé à certaines catégories de femmes qui malmènent les normes de genre comme les féministes ou les lesbiennes ; les deux étant d'ailleurs souvent fondues en une seule et même figure. La représentation de la lesbienne en pantalon participe aussi d'une symbolique de l'émancipation féminine dont les danseuses sauront user avec habileté.

- 16 Le second surnom qui circule sur Marguerite Badel, celui que « l'on prononçait tout bas<sup>47</sup> », est Marie la Gougnotte. Le terme de « gougnotte » désigne une femme homosexuelle et s'inscrit dans un lexique argotique. Il existe tout un vocabulaire typologique pour nommer les homosexuelles. Empruntées à la tradition antique ou aux modes langagières, les catégories « lesbienne », « saphiste », « tribade » ne seront remplacées par « homosexuelle » qu'au cours du XIX<sup>e</sup> siècle par le biais de la médecine. Le terme d'homosexualité se réfère à une catégorie médicale née avec l'avènement de la sexologie et de la psychiatrie. Il désigne à l'époque une pathologie qui se manifeste par une inversion comportementale au niveau des pratiques sexuelles<sup>48</sup>. Cet ancrage médical se diffuse aussi dans les représentations culturelles et littéraires du lesbianisme. Les discours sur le travestissement féminin se réclament de la théorie sexuelle sur l'invertie pour créer des typologies comportementales déviantes qui seraient propres aux lesbiennes. Par exemple, les lesbiennes sont décrites par Auguste Forel comme étant viriles par mimétisme : « l'invertie aime à s'habiller en homme et se sent homme vis-à-vis d'autres femmes. Elle aime les sports masculins, porte les cheveux courts et, en général, prend son plaisir à toutes les occupations masculines<sup>49</sup> ». L'argument de la virilisation sert généralement les discours hostiles à l'homosexualité féminine et plus généralement à toutes les femmes dont le comportement est jugé déviant<sup>50</sup>. Les cancanesuses aiment à s'enivrer et à fumer le cigare, se quereller ou se séduire, être libres d'adopter les mots et les gestes qu'elles veulent ; en d'autres termes à user d'une liberté comportementale perçue comme étant « brutale et inexprimable<sup>51</sup> ». La description des faits et gestes des cancanesuses s'inscrit là aussi dans un discours de virilisation :

« Par le fait de cette vie excentrique, de ce mélange continuel avec des hommes, [...] la jeune fille la mieux élevée, la plus délicate, se blase promptement, se dessèche, prend des allures communes, rudes, cassantes, en un mot masculines, c'est à dire contre nature<sup>52</sup>. »



- 17 Malgré les angoisses qui planent au-dessus de l'homosexualité, la figure de la lesbienne sert aussi certains discours politiques qui en font un symbole de l'émancipation féminine. Dans son *Nouveau monde amoureux*, Charles Fourier développe une véritable « philanthropie ou dévouement à l'autre sexe<sup>53</sup> » dans laquelle la lesbienne est synonyme de femme libre. La pratique homosexuelle est conçue comme le modèle d'une sexualité émancipée du patriarcat hétérosexuel, puisque l'auteur remarque que « les femmes dans leur état de liberté comme celles de Paris ont beaucoup de penchant au saphisme<sup>54</sup> ». Dans la continuité de l'utopie socialiste, les saint-simoniennes s'intéressent aux liens entre quête de liberté et l'amour entre femmes. Dans une lettre adressée au père Enfantin, fondateur du mouvement saint-simonien, Claire Démar met l'accent sur le manque d'amour de la femme pour la femme comme une impasse à sa libération : « J'arrive aux femmes : nous ne nous aimons pas encore. Cependant nous commençons à former de petits groupes et en général nous éprouvons le besoin de nous unir<sup>55</sup> ».
- 18 L'intérêt de quelques féministes pour l'homosexualité féminine permet de soulever l'une des entraves à l'égalité des sexes, celle d'une mise en concurrence perpétuelle entre les femmes dans les discours sur les femmes. Les jalousies et les coups bas entre les cancanesuses sont des poncifs du récit de leur difficile ascension à la célébrité. Par exemple, Rigolboche affiche combien son succès attise la jalousie de sa « rivale directe », Finette :
- « Son seul défaut est d'être jalouse de moi. Elle veut me supplanter. Comme si c'était possible ! Ses amis lui jurent que sa danse tombe la mienne, qu'elle est mille fois plus gracieuse que moi, que son coup de pied a plus de fantaisie et son balancement plus de brio. Rien n'est moins vrai. Finette danse sans conviction, c'est ce qui la tuera. Pour le reste elle m'imitte. Elle croit être mon égale, elle est mon disciple<sup>56</sup>. »
- Ce topos littéraire sur la rivalité et la vengeance féminine est loin d'empêcher, quand il ne le favorise pas, la construction parallèle d'une fantasmagorie masculine sur le lesbianisme. Plusieurs aventures homosexuelles sont prêtées aux cancanesuses. Le surnom de la gougnotte est né de la relation prétendue entre Marguerite Badel et Suzanne Lagier, chanteuse de café-concert et actrice de théâtre. De la même façon, la Goulue aurait eu une relation avec la danseuse Môme fromage, même si celle-ci s'en défend. La rumeur fait suite à une illustration de Toulouse-Lautrec représentant les deux danseuses, que la Goulue exige de faire retirer du hall du Moulin Rouge en 1892 : « Alors là mon p'tit Henri, va falloir m'enlever ça, ça nuit à la famille. Les gens croyaient qu'il était la même fromage. Ils me traitaient de lesbienne. J'ai rien contre les lesbiennes – tiens j'avoue une « passade » avec l'adorable Émilienne d'Alençon ! – mais La Fromage, tout d'même !<sup>57</sup> ». Émilienne d'Alençon au même titre que Liane de Pougy ou la Belle Otero, incarne un modèle culturel du lesbianisme qui se diffuse à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle via notamment le courant décadentiste<sup>58</sup>. Toulouse-Lautrec a contribué à façonner cet érotisme masculin sur l'amour lesbien. Parmi ses sujets féminins de prédilection, les lesbiennes de Lautrec sont aussi des courtisanes, représentées dans un entre soi féminin au sein d'une maison close<sup>59</sup>.
- 19 L'imbrication symbolique et idéologique de catégories féminines qui n'ont a priori rien à faire ensemble apparaît dans la construction identitaire des cancanesuses comme autant de possibilités érotiques qui passent par la réappropriation du discours politique sur l'égalité des sexes et sur l'émancipation des femmes. Le discours sur les mœurs des cancanesuses s'inscrit dans une remise en jeu permanente de l'acquisition d'une légitimité

à échelle de l'intime et du professionnel. Par exemple, la Goulue, une fois encore, se justifie et réajuste son image de femme libre en affirmant : « Ceux qui vous disent que la Goulue était une putain vous pourrez leur dire qu'ils se mouchent... ! J'avais rien d'une gigolette ! J'étais bien en avance sur bien des mentalités. [...] Au bal, oui ! J'me cassais les reins, j'me déchaînais. Je fus une femme “ sexy ”, c'est le mot<sup>60</sup> ».

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ANONYME, *Mémoires de Finette*, Paris, E. Pache, 1867.
- ALBERT Nicole, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005.
- ALONNIER Edmond et DECEMBRE Joseph, *Mémoires de Rose Pompon*, Paris, Gennequin fils, 1877.
- AVRIL Jane, *Mes mémoires. Suivi de Cours de danse fin-de-siècle d'Erastène Ramiro ; textes établis, annotés et présentés par Claudine Brécourt-Villars et Jean-Paul Morel*, Paris, Phébus, 2005.
- BARD Christine, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2014.
- BECKER Howard Saul, *Outsiders. Études de sociologie de la déviance* [1963], traduit de l'américain par J.-M. Chapoulie, Paris, Métailié, 1965.
- BLUM Ernest et HUART Louis, *Mémoires de Rigolboche : ornés d'un portrait photographié par Petit et Trinquart*, Paris, Dentu, 1860.
- CHADOURNE André, *Les Cafés concerts*, Paris, Dentu, 1889.
- CHAPERON Sylvie, *La Médecine du sexe et les femmes. Anthologie des perversions féminines au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Musardine, 2008.
- DEMAR Claire, *Textes sur l'affranchissement des femmes : 1832 - 1833*, Paris, Payot, 1976.
- DORIN Françoise, *Nini Patte-en-l'Air*, Paris, France Loisirs, 1991.
- FOREL Auguste, *La Question sexuelle exposée aux adultes cultivés*, Paris, G. Steinheil, 1906.
- FOURIER Charles, *Le nouveau monde amoureux : manuscrit inédit, établissement, notes et introduction de Simone Debout-Oleszkiewicz*, Paris, Champion, 1979.
- FOURIER Charles, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, tome 1, Lyon, Pelzin, 1808.
- FRAISSE Geneviève, *Muse de la raison. La démocratie exclusive et la différence des sexes*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989.
- GASNAULT François, *Guinguettes et lorettes. Bals publics à Paris au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Aubier, 1986.
- HIOUBRE Gabrielle, *Le Livre des courtisanes : archives secrètes de la police des mœurs (1861-1876)*, Paris, Tallendier, 2006.
- HUART Louis, *Paris au bal*, Paris, Aubert, 1845.
- IBELS André, *La Traite des chanteuses. Beuglants et bouibouis, le prolétariat de l'art ou de l'amour ?*, Paris, F. Juven, 1906.

- LAQUEUR Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident* [1990] traduit de l'anglais par Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1992.
- LEDUC Guyonne (dir.), *Travestissement féminin et liberté (s)*, Paris, l'Harmattan, 2006.
- Les Théâtres de Paris. Histoire des délassements comiques, par deux habitués de l'endroit*, Paris, Vallée, 1862.
- MAHALIN Paul, *Les Mémoires du bal Mabilie*, Paris, Chez tous les libraires, 1864.
- Markowski et ses salons : *esquisse parisienne*, Paris, L. Marpon, 1860.
- MIHAELY Gil, « L'Effacement de la cantinière ou la virilisation de l'armée française au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 30 « Pour une histoire culturelle de la guerre », décembre 2005 [en ligne].
- MOGADOR Céleste, *Adieux au monde : mémoires de Céleste Mogador*, Paris, Locard-Davi et De Vresse, 1854.
- MOREAU DE BAUVIERE et CHARNAL Stanislas (de), *À bas Rigolboche, sans portrait ni vignette*, Paris, Chez tous les libraires, 1860.
- NEUVILLE Jules (de), *Encore un livre rose. Rigolboch's question*, Paris, Les libraires, 1860.
- POUJOL Geneviève, *Un féminisme sous tutelle. Les protestantes françaises (1810-1960)*, Paris, Max Chaleil, 2003.
- MIQUEL Robert, *Petite histoire des cafés concerts parisiens*, Paris, Chitry, 1950.
- RIOT-SARCEY Michèle (dir.), *De la différence des sexes. Le genre en histoire*, Paris, Larousse, 2010.
- SOUVAIS Michel, *La Goulue. Mémoires d'une insolente*, Paris, Bartillat, 1998.
- SOUVAIS Michel, *Les Cancans de la Goulue. Les premiers mémoires de la célèbre danseuse reconstitués et rédigés par Michel Souvais*, Paris, Les compagnons de Montmartre, 1991.
- THOMSON Richard, *Toulouse-Lautrec*, catalogue d'exposition du Grand Palais, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 8 février-1er juin 1992.
- VERON Louis-Désiré, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, vol. 3, Paris, Librairie nouvelle, 1856.

## NOTES

1. Les *Mémoires de Rigolboche* ont fait l'objet de six éditions publiées en un an, entre 1860 et 1861, ainsi que d'une version allemande. Rigolboche n'est pas l'auteur de cet ouvrage bien que le récit soit écrit à la première personne et que l'usurpation n'ait été que très tardivement révélée. Il s'agit d'une fiction autobiographique écrite à quatre mains par Ernest Blum et Louis Huart.
2. BLUM Ernest et HUART Louis, *Mémoires de Rigolboche : ornés d'un portrait photographié par Petit et Trinquart*, Paris, Dentu, 1860, pp. 14-17.
3. Les autobiographies de danseuses de cancan font l'objet de publications massives dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Bien que la plupart ne soient pas écrites par elles-mêmes, ces récits participent à la féminisation du cancan et à la construction identitaire de la cancanneuse. Parmi ces ouvrages à « caractère autobiographique », celui de Céleste Mogador publié en 1854 fait office de pionnier. Suivront ceux de Rigolboche en 1860, de Finette en 1867, de Rose Pompon en 1877 et en 1887, de Jane Avril en 1933, de Nini patte-en-l'air et de la Goulue en 1991 (Voir bibliographie).
4. *Mémoires de Rigolboche*, op. cit., p. 14.

5. Céleste Vénard (1824 - 1909) puis Céleste de Chabrillan, épouse du conte Lionel de Chabrillan dite Céleste Mogador, fait partie de la première génération des danseuses de cancan. Son succès remonte aux années 1840 au bal Mabille, où elle se produit aux côtés de la Reine Pomaré, Brididi, Clara Fontaine et bien d'autres. Ses activités littéraires en parallèle de sa carrière de danseuse tendent à affirmer qu'elle est bien l'auteur des quatre volumes de son autobiographie *Adieux au monde* publiée en 1854 et rééditée à plusieurs reprises jusqu'en 1876.

6. *Mémoires de Rigolboche*, op. cit., p. 9.

7. D'après les registres de prostituées conservés aux Archives de la préfecture de police de Paris, parmi les professions exercées par les filles publiques avant leurs inscriptions entre 1859 et 1876, les ouvrières sont largement représentées et notamment celles qui travaillent dans le secteur textile (lingères, blanchisseuses, modistes, etc.).

8. Il existe six registres. Le registre BB1 dit « des courtisanes » (1861 - 1876) recense 424 femmes entre 1861 et 1876. Ce registre a fait l'objet d'une publication présentée et annotée par Gabrielle HOBRE : *Le Livre des courtisanes : archives secrètes de la police des mœurs (1861-1876)*, Paris, Tallendier, 2006. Le registre BB2 des « femmes galantes 1859 » répertorie 227 femmes. Le registre BB3 concerne le commerce licencieux de photographies (photographes et modèles). Les trois autres registres portent la mention « pédérastie ». D'autres registres ont sans doute existé mais ils ont disparu suite à l'incendie du bâtiment en 1871 qui a entraîné une perte importante de documents, en partie reconstituée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à l'initiative de Charles Lecour.

9. Registre BB2 « femmes galantes 1859 ». Archives de la préfecture de police de Paris.

10. *Ibid.*

11. *Mémoires de Rigolboche*, op. cit., pp. 14-17.

12. L'histoire de la prostitution au XIX<sup>e</sup> siècle est marquée par l'échec du système réglementariste de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle qui fait suite à sa critique par les mouvements abolitionnistes. Basé sur le modèle panoptique de Foucault, la réglementation prostitutionnelle s'organise selon un mécanisme de contrôle social et sanitaire strict qui distribue la prostitution entre deux régimes de visibilité, celle tolérée et celle illégale, la seconde faisant l'objet d'une forte répression. Constatant l'insuffisance du système et face à la montée de la prostitution clandestine, plusieurs critiques du réglementarisme français voient le jour à partir de 1860. Les abolitionnistes formaient un ensemble hétérogène qui réunissait féministes, philanthropes, religieux, progressistes etc. Malgré le caractère hétéroclite du mouvement, tous s'accordaient dans la lutte pour la suppression du service de la police des mœurs, la fermeture des maisons de tolérance et la dénonciation de la traite des blanches.

13. MOREAU DE BAUVIERE et CHARNAL Stanislas (de), *À bas Rigolboche, sans portrait ni vignette*, Paris, Chez tous les libraires, 1860.

14. NEUVILLE, Jules (de), *Encore un livre rose. Rigolboch's question*, Paris, Chez tous les libraires, 1860.

15. Fondée en 1881 par Jules Pacra, ancien chanteur de café-concert.

16. Les artistes de cafés-concerts sont pour la majorité issus de milieux modestes. La perspective d'un engagement dans un théâtre ou un café-concert et l'ascension sociale que cela représenterait est l'un des arguments employés par certaines agences artistiques de recrutement. Sous couvert de promesse d'engagement, de nombreuses agences artistiques déguisaient en fait un véritable marché prostitutionnel. C'est l'une des raisons pour laquelle l'Union syndicale des artistes lyriques de cafés-concerts et de music-hall voulait supprimer les intermédiaires entre l'artiste et le directeur ainsi que les agences artistiques.

17. Les leçons de danse données par Markowski et Cellarius sont connues pour leur fréquentation par une clientèle issue du milieu de la galanterie. Elles étaient surveillées mais tolérées par la police des mœurs du fait que l'entrée ne se faisait que sur invitation. Ces établissements ne relevaient donc pas de la jurisprudence appliquée aux lieux publics.

18. IBELS André, *La Traite des chanteuses. Beuglants et bouibouis, le prolétariat de l'art ou de l'amour ?*, Paris, F. Juven, 1906, p. 4.
19. La corbeille consiste à mettre en scène des femmes appelées « poseuses » ou « figurantes » autour des musiciens et des artistes dans un demi-cercle. La pratique de la corbeille a une fonction économique importante : les poseuses ont la charge de descendre entre les numéros dans le public pour récupérer quelques pièces dont une partie reviendra au directeur.
20. ROMI, *Petite histoire des cafés concerts parisiens*, Paris, Chitry, 1950.
21. Markowski, professeur de danse et chorégraphe polonais, donnait ses cours de danse dans une salle située rue Buffaut. Vers 1857, il réaménagea « ce modeste rez-de-chaussée en une grande salle mauresque » afin d'y donner des bals et d'attirer une clientèle de plus en plus distinguée. Il composa plusieurs danses de salon comme la Scottish, la Lisbonnienne, la Friska, etc. qui furent dansées sur les scènes théâtrales. Rigolboche fut l'une de ses élèves comme Rose Pompon et Céleste Mogador. *Markowski et ses salons : esquisse parisienne*, Paris, L. Marpon, 1860.
22. *Les Théâtres de Paris. Histoire des délassements comiques, par deux habitués de l'endroit*, Paris, Vallée, 1862, p. 52.
23. Registre BB1 « courtisanes (1861-1876) ». Archives de la préfecture de police de Paris.
24. *Les Théâtres de Paris*, op. cit.
25. *Mémoires de Rigolboche*, op. cit.
26. Tandis que Mané dédicace les premières pages de son livre, *Paris aventureux*, à « la charmante Rigolboche », les *Mémoires de Rigolboche* sont signées en hommage à son protecteur Mané.
27. *Mémoires de Rigolboche*, op. cit., p. 3.
28. *Ibid.*, p. 126.
29. SOUVAIS Michel, *Les Cancans de la Goulue. Les premiers mémoires de la célèbre danseuse reconstitués et rédigés par Michel Souvais*, Paris, Les compagnons de Montmartre, 1991.
30. MOGADOR Céleste, *Adieux au monde : mémoires de Céleste Mogador*, Paris, Locard-Davi et De Vresse, 1854, p. 179.
31. *Mémoires de Rigolboche*, op. cit., p. 6.
32. Autographes Félix et Paul Nadar. Lettre de Finette (Joséphine Durwend). Archives de la Bibliothèque nationale de France (NAF 24270).
33. Diffusée notamment par les journaux illustrés et la presse féminine comme les revues *Fantasio* et *Paris s'amuse*.
34. POUJOL Geneviève, *Un féminisme sous tutelle. Les protestantes françaises (1810-1960)*, Paris, Max Chaleil, 2003.
35. La théorie de la différenciation des sexes est jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle marquée par la tradition humorale grecque et le modèle du sexe unique. Celle-ci consiste par exemple à penser l'anatomie des organes génitaux selon un même schéma, qui reste le référent masculin, le clitoris étant identifié comme un pénis interne, les ovaires à des testicules inversés, etc. LAQUEUR Thomas, *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident* [1990] traduit de l'anglais par Michel Gautier, Paris, Gallimard, 1992. Les transformations qui s'opèrent dans la période post-révolutionnaire renouvellent la théorie de la différenciation des sexes par des conceptions médicales et philosophiques qui séparent les sexes en deux catégories distinctes selon le modèle du dimorphisme sexuel. Ce changement épistémologique des discours sur les sexes fonde toute la société du XIX<sup>e</sup> siècle. RIOT-SARCEY Michèle (dir.), *De la différence des sexes. Le genre en histoire*, Paris, Larousse, 2010 et FRAISSE Geneviève, *Muse de la raison. La démocratie exclusive et la différence des sexes*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1989.
36. MIHAELY Gil, « L'effacement de la cantinière ou la virilisation de l'armée française au XIX<sup>e</sup> siècle », *Revue d'histoire du XIX<sup>e</sup> siècle*, n° 30 « Pour une histoire culturelle de la guerre », décembre 2005 [en ligne].
37. Une liberté à l'échelle de sa technicité qui repose principalement sur l'autodidaxie et l'improvisation, mais aussi au niveau d'une corporéité déterritorialisée par des mouvements

fragmentés et dissociés, des figures acrobatiques, une rythmicité rapide, une mimétique parodique et un ensemble de gestes marqués par l'« excès ». Parmi ce répertoire, on retrouve des sauts, cabrioles, coups de pied, déhanchements, grand-écarts, torsions, tremblements, etc.

38. MAHALIN Paul, *Les Mémoires du bal Mabille*, Paris, Chez tous les libraires, 1864, p. 101.

39. VERON Louis-Désiré, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, vol. 3, Paris, Librairie nouvelle, 1856, p. 383.

40. *Mémoires de Rigolboche*, op. cit., p. 71.

41. Dans le chapitre « L'Avilissement des femmes et leurs correctifs sensuels » de l'ouvrage *Traité des quatre mouvements et des destinées générales* publié en 1808, Charles Fourier expose ses célèbres arguments en faveur d'une réforme sociale : « Les progrès sociaux et changements de période s'opèrent en raison du progrès des femmes vers la liberté ; et les décadences d'ordre social s'opèrent en raison du décroissement de la liberté des femmes » (p. 132).

42. Cet usage du pantalon est né de la rupture politique révolutionnaire. Il symbolise la double aspiration de liberté et d'égalité revendiquée par les féministes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. BARD Christine, *Une histoire politique du pantalon*, Paris, Seuil, 2014.

43. Par les photographes Petit et Trinquart.

44. L'autorisation est accordée uniquement sur raison médicale ou pour quelques exceptions. LEDUC Guyonne (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, 2006.

45. HUART Louis, op. cit., p. 55.

46. Parmi ces quelques artistes qui ont contribué à la vulgarisation progressive du pantalon, George Sand a ouvert la voie à Rosa Bonheur, Sarah Bernhardt, Virginie Dejazet, Rachilde, etc.

47. Registre BB1 « courtisanes (1861-1876) ». Archives de la préfecture de police de Paris.

48. CHAPERON Sylvie, *La Médecine du sexe et les femmes. Anthologie des perversions féminines au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Musardine, 2008.

49. FOREL Auguste, *La Question sexuelle exposée aux adultes cultivés*, Paris, G. Steinheil, 1906.

50. Dans le sens proposé par Howard S. Becker in *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, traduit de l'américain par J.-M. Chapoulie, Paris, Métailié, 1965.

51. CHADOURNE André, *Les Cafés Concerts*, Paris, Dentu, 1889, p. 37.

52. *Ibid.*

53. « Introduction au Nouveau monde amoureux » in FOURIER Charles, *Le Nouveau monde amoureux : manuscrit inédit, établissement, notes et introduction de Simone Debout-Oleszkiewicz*, Paris, Champion, 1979.

54. FOURIER Charles, *Théorie des quatre mouvements et des destinées générales*, tome 1, Lyon, Pelzin, 1808, p. 212.

55. DEMAR Claire, *Textes sur l'affranchissement des femmes : 1832 - 1833*, Paris, Payot, 1976, p. 35.

56. *Mémoires de Rigolboche*, op. cit., pp. 30-31.

57. SOUVAIS Michel, *La Goulue. Mémoires d'une insolente*, Paris, Bartillat, 1998, p. 73.

58. ALBERT Nicole, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Paris, La Martinière, 2005.

59. THOMSON Richard, *Toulouse-Lautrec*, catalogue d'exposition du Grand Palais, Paris, Éditions de la réunion des musées nationaux, 8 février-1er juin 1992.

60. SOUVAIS Michel, *La Goulue, mémoire d'une insolente*, op. cit., p. 26.

---

## RÉSUMÉS

Partant de l'exemple de Marguerite Badel, danseuse de cancan sous le Second Empire, il s'agit d'interroger le processus identitaire qui se joue entre le cancan et la cancanneuse, entre les catégories spectaculaires et les catégories de genre. Comment le phénomène de féminisation du cancan interagit-il avec les discours et les représentations sur les femmes dans le contexte politique et esthétique au XIX<sup>e</sup> siècle ?

Taking as its starting point the case study of Marguerite Badel, cancan dancer during the Second Empire, this article aims to investigate the process of identity formation in operation between the cancan dance and the cancan dancer, and between the categories of spectacular entertainment and those of gender. How does the phenomenon of the feminization of the cancan interact with discourses about and images of women as these are placed within the political and aesthetic context of the 19th century ?

## INDEX

**Mots-clés** : chahut-cancan, danseuse-prostituée, identité, Rigolboche

**Keywords** : dancer-prostitute, identity

## AUTEUR

### CAMILLE PAILLET

Camille Paillet est doctorante en danse à l'université de Nice Sophia Antipolis sous la direction de Marina Nordera. Elle prépare une thèse sur les rapports entre contrôle social et représentation érotique de la danse dans le contexte culturel du music-hall à Paris pendant la Belle Époque. Parmi ses principaux intérêts de recherche : censure et législation des spectacles, danse et érotisme, corps, genre et normes.